

CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)



CERVANTES RETRATADOR*

María Stoopén Galán
Universidad Nacional Autónoma de México

El retrato es uno de los varios recursos novelescos utilizados para caracterizar a un personaje; puede estar a cargo del narrador, de alguno de los personajes y, en escasas ocasiones, de sí mismo. Su naturaleza es descriptiva y en el relato se diferencia de la narración propiamente dicha¹. Aquí me ocuparé de algunos retratos de personajes masculinos de la narrativa corta de Miguel de Cervantes. Aunque los retratos que aquí atenderemos pertenecen a seres ficcionales, ello no significa que para elaborarlos Cervantes no se haya basado en su observación de los personajes de la sociedad en que vivió; sin embargo, las representaciones literarias responden asimismo a fórmulas retóricas de profunda raigambre².

* Utilizo aquí el término en el sentido en que se recoge en Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. *retrato*: «*Retratador*, el pintor oficial de hacer retratos».

¹ «Todo relato conlleva [...] íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte, representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y, por otra parte, representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*» (Genette, 2009, p. 140).

² Escribe Michalski, 1981, p. 39: «... el retrato retórico, es decir, la descripción pormenorizada del cuerpo humano, considerando sus partes sucesivamente de arriba para abajo, es un tópico literario, llamado *anatomía* o *effictio*, que se remonta a los

Publicado en: Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015 (Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 26), pp. 295-302. ISBN: 978-84-8081-422-5.

Así, en la obra narrativa suelen aparecer retratos físicos, ya sea de la fisonomía de los personajes y/o de su vestimenta, y también retratos morales que resumen los rasgos de carácter y costumbres. De larga tradición desde la época clásica, en el Renacimiento las convenciones del retrato están regidas por determinados códigos que, en principio, hacen coincidir belleza en la mujer y galanura en el varón con los atributos morales y estamento social de los personajes. En las *Novelas ejemplares* no siempre se cumple con regularidad este principio. Ciertamente, en la obra cervantina con frecuencia nos movemos en terrenos de la ambigüedad. Se presentan en varias novelas excepciones a la regla como Preciosa, a quien el narrador y los habitantes de la Corte le otorgan cualidades nobles que, en un inicio, no concuerdan con su pertenencia al grupo de gitanos³; como Leonisa, doncella siciliana, que enamora a turcos y cristianos vestida con un sensual *hábito berberisco*⁴, o como la bella y católica Isabela, a quien afecta una fealdad transitoria; asimismo, pueden aparecer personajes que oculten su verdadera identidad con un traje diferente del que les correspondería usar según su estamento, o sea, un disfraz. Sin embargo, ya no estamos en los ámbitos del *Quijote*, en donde la caracterización de Dulcinea, como el ejemplo más sobresaliente, fluctúa entre polos de sublimidad y bajeza, según sean don Quijote o Sancho quienes la describan⁵, o en los casos de travestismo, serio o jocoso, que ocurren en los capítulos de Sierra Morena.

A continuación consideraré algunos retratos de ciertos personajes masculinos de algunas novelas para destacar la manera como el atuendo y el aspecto físico se convierten en signos de pertenencia social y, de algún modo, anuncian el comportamiento del personaje y a la vez están al servicio de la historia. Me atenderé a las relaciones que Gérard Genette observa entre las funciones descriptiva y narrativa:

... la narración no puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide representar constantemente el primer papel. La descripción

albores mismos de las letras occidentales y tiene su auge en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento».

³ Para la discrepancia entre la imagen de honestidad de la gitanilla y su lenguaje lleno de picardía, ver Márquez Villanueva, 1985-1986.

⁴ Stooppen, 2010c.

⁵ Stooppen, 2010b.

es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada. Existen géneros narrativos, como la epopeya, el cuento, la novela corta, la novela, donde la descripción puede ocupar un lugar muy importante, y aun materialmente el más importante, sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato⁶.

En principio, atenderé la descripción del caballero que en *La gitanilla* va tras los pasos de Preciosa y cuya identidad al momento de aparecer es mantenida intencionadamente en secreto por el narrador. Ni las gitanas ni el lector cuentan con ningún antecedente del personaje. Antes de que se conozca algún acto suyo, el narrador suspende el curso de la acción, detiene el tiempo y despliega el relato en el espacio para ofrecer a la mirada de la niña y sus compañeras la imagen del joven como espectáculo⁷. Aquí es la vista el sentido privilegiado. La visión inmediata de «un mancebo gallardo ricamente aderezado de camino» es suficiente para que ellas y el lector lo visualicen e identifiquen la calidad social del personaje. Coinciden el tipo de ropa y la apostura del joven. La descripción se centra en los signos que distinguen a un caballero: el brillo de las armas blancas y el adorno del sombrero. El narrador da cuenta de la reacción de las gitanas, quienes lo observan detenidamente y se admiran de que «a tales horas un tan hermoso mancebo estuviese en tal lugar a pie y solo», asunto que crea una intriga y abona la curiosidad de personajes y lector, puesto que tratándose de un caballero sería de esperarse que fuera a caballo acompañado por un criado. La caracterización por medio del traje es completada por el propio personaje cuando se presenta con la gitanilla y su abuela: «soy caballero, como lo puede mostrar este hábito» (p. 97)⁸. Así, antes de que se conozca la identidad del recién llegado y de que la historia dé un viraje hacia el tema amoroso, el lector ya se ha hecho una imagen de la calidad de persona de que se trata y estará en disposición de valorar el cambio de nombre, de condición social y de atuendo al que se someterá⁹. El apunte del padre

⁶ Genette, 2009, p. 141.

⁷ Genette, 2009, p. 143.

⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. I. Aquí y en adelante, cito de la edición de Avallé-Arce.

⁹ Con la aparición del mancebo ante la gitanilla las escenas iniciales de tintes picarescos apuntan hacia la historia amorosa entre Preciosa y Andrés Caballero, que será el tema definitivo de la novela. Ver Avallé-Arce, «Introducción» a Cervantes, *Novelas ejemplares*, 1992, t. I, p. 22.

de quien ahora ha adoptado el nombre de Andrés Caballero (p. 105) acredita el linaje del mancebo; se trata de «un caballero de hasta edad de cincuenta años, con un hábito de cruz colorada en los pechos, de venerable gravedad y presencia» (p. 108). De este modo, el rápido pero certero retrato físico del mancebo, apuntalado por el del padre, lo señala como el coprotagonista de la pareja de enamorados y es crucial para las transformaciones que una y otro sufrirán a lo largo de la novela.

Más adelante, asentados los gitanos cerca de Toledo, un hombre es atacado por los perros del aduar. Aunque «de gentil rostro y talle», la descripción de su indumentaria —«vestido todo de lienzo blanco, y atravesada por las espaldas y ceñida a los pechos una como camisa o talega de lienzo» (p. 127)— en esta ocasión no revela una clara identidad. El enigma se elucida cuando el propio personaje cuenta los motivos de su partida de Madrid y explica que, «en hábito de mozo de fraile», viene huyendo de los alcaldes de la Corte por un hecho de armas que lo inculpa. Se trata, pues, de un disfraz para ocultar su identidad, la de Clemente, el poeta, pariente de un noble al que servía, y quien había escrito versos para Preciosa. A estas alturas, tan disfrazado como él está don Juan de Cárcamo de gitano. Por ser tal, hacia el final de la novela, en la jurisdicción de Murcia, Andrés es acusado injustamente de robo por la Carducha, mata a un soldado para desagraviar el bofetón que el militar le da y es aprehendido por el Alcalde. Preciosa acude en su defensa ante la Corregidora con un apunte que acaba por completar el retrato del gitano caballero: «... diéronle un bofetón en su rostro, que es tal que en él se descubre la bondad de su ánimo» (p. 147). Así, se cumple la convención que hace coincidir en el retrato apostura física, nobleza de sangre y calidad moral¹⁰.

Ahora dedicaré mi atención a las diferentes representaciones físicas de *Rinconete y Cortadillo*, en especial, al extraordinario retrato doble que hace el narrador de los protagonistas y procederé a contrastar sus componentes con los de la representación de don Juan de Cárcamo. Al inicio de la novela, el narrador procede a describir el abigarrado retrato de dos muchachos, «de hasta edad de catorce a quince años», de quienes da una visión inmediata: «ambos de buena

¹⁰ «Don. Es título honorífico, que se da al caballero y noble y al constituido en dignidad» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v.).

gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados» (p. 219). Pero los adjetivos no le bastan y se aplica a hacer una descripción pormenorizada de su atuendo. El retrato es mucho más extenso que el del gallardo mancebo; está cargado de ironía y se construye por sustracción o inadecuación de las prendas de vestir; sigue el *canone lungo*¹¹, aunque no obedece a un orden establecido. Si el caballero de *La gitanilla* porta un herreruelo —«Género de capa, con sólo cuello sin capilla y algo largo»¹², los chicos «de hasta edad de catorce a quince años» (p. 219), carecen de ella; tampoco llevan medias, pues son de carne; uno calza alpargatas —«Calzado tejido de cordel, de que usan mucho los moriscos»¹³ y los zapatos del otro tienen hoyos y no suelas. En oposición, se da por sentado que, si calzado y medias no se mencionan entre las prendas que porta el caballero, es porque nadie de ese estamento deja de usarlas. La montera de uno de los chiquillos —«Cobertura de cabeza de que usan los monteros, y a su imitación los demás de la ciudad»¹⁴ y el sombrero sin toquilla del otro indican que se cubren con lo que encuentran y los suyos contrastan con el llamativo sombrero del caballero enamorado de Preciosa. Las desarrapadas ropas con que visten cumplen apenas su función; la valona deshilachada que trae oculta uno de ellos no sirve como adorno para el cuello¹⁵ sino para guardar unos desgastados naipes. Portan, además, una media espada y un cuchillo vaquero de cachas amarillas, armas muy distintas de las relucientes que distinguen al caballero que sigue a la gitanilla y cuyo destino es para protegerse de sus truhanerías, en tanto que las de Andrés Caballero le sirven para vengar una afrenta.

Ningún concierto, ninguna norma para vestir, la indumentaria de los muchachos es signo indudable de su origen social y de la improvisación en la selección de lo preciso para cubrir el cuerpo y llevar consigo los instrumentos necesarios para desempeñar el papel de *pícaros*¹⁶. Un rápido apunte de su fisonomía completa la imagen: su

¹¹ Rodríguez, 1998, p. 410.

¹² Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. *herreruelo*.

¹³ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. *alpargate*.

¹⁴ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. *montera*.

¹⁵ Avallé-Arce, en su edición de las *Novelas ejemplares*, 1992, t. I, p. 94, n. 57.

¹⁶ En otro momento me referí a *Rinconete y Cortadillo* de la siguiente manera: «... algunas otras [novelas cervantinas] consideran en su horizonte la picaresca, aunque retan sus convenciones experimentando con recursos nada canónicos...» (Stooppen, 2010a, p. 16).

piel está quemada por el sol y no traen manos y uñas bien aseadas. La distancia social resultante de los retratos es inequívoca y la de cada quien marcará su derrotero en la historia correspondiente; aún más, definirá el argumento de la novela.

En casa de Monipodio, a cuya escuela los muchachos son llevados por otro ladrón sevillano, no solo destaca el retrato del maestro de ladrones sino los de un conjunto de «hasta catorce personas de diferentes trajes y oficios» (p. 238), que allí se dan cita; un retrato social de los bajos fondos de Sevilla. Sobresalen las equívocas descripciones de dos pares de personajes: «dos viejos de bayeta, con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos» (p. 238) y «dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletos cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la pretina» (p. 238). Nos encontramos de nuevo frente a la descripción de personajes mayores y de mozos con atildados atuendos y armados; ahora la representación es bastante más prolija que los de padre e hijo en *La gitanilla*. La diferencia entre los retratos de una y otra novela reside básicamente en la carga irónica con que el narrador construye los de los cofrades de Monipodio. Las representaciones de los caballeros de la primera novela corresponden a personajes que ponen a prueba su calidad moral y hacen honor al hábito que portan¹⁷: don Juan de Cárcamo está dispuesto a pasar por todas las peripecias que le impone Preciosa antes de que ella consienta en convertirse en su esposa y el caballero mayor trata con respeto y dignidad a las gitanas, en abierto contraste con uno de los presentes en su casa, que no tiene empacho en ofender a la gitanilla cuando entra allí junto con su comparsa.

El retrato de los integrantes de la cofradía de Monipodio es presidido por la información del adepto que los ha llevado, quien pone al tanto a Rincón y Cortado, con un lenguaje de germanía en que mezcla términos religiosos y del hampa, de las costumbres devotas de los cofrades para obtener protección en el ejercicio del hurto. De modo que, al enfrentarse a los retratos, los protagonistas y el lector tienen ya los elementos que les permiten apreciar el valor de aquellos

¹⁷ Avallé-Arce, en su edición de las *Novelas ejemplares*, 1992, t. I, p. 108, n. 91: «... caballero cruzado por la Orden de Santiago o Calatrava».

rosarios de sonadoras cuentas que los viejos traen en las manos y también del compuesto atuendo de los mozos, en cuyo retrato el narrador no se ahorra detalle y exagera algunos pormenores de su apariencia, así como lo excesivo de sus armas, con el fin de dar un efecto de jactancia y peligrosidad en ellos.

Es importante observar también que en todos los casos aquí atendidos, los retratos son ubicados en un tiempo y un sitio o ambiente determinados. El caballero alcanza al grupo de gitanas en «una mañana de un día que volvían a Madrid a coger la garrama [...], en un valle pequeño que está obra de quinientos pasos antes de que se llegue a la villa» (pp. 96-97). Cuando la gitanilla busca la casa del padre de Andrés, «en poco espacio se puso do estaba [...] y habiendo andado hasta la mitad, alzó los ojos a unos balcones de hierro dorados...» (p. 108) y mira al caballero mayor. La novela de los *pícaros* inicia informando dónde y cuándo se encuentran los protagonistas: «En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcuía, como vamos de Castilla a Andalucía, un día de los calurosos del verano...» (p. 219). Y, finalmente, antes de proceder a la caracterización de algunos de los personajes de la cofradía de ladrones, el narrador describe prolijamente la casa de Monipodio, pues es el espacio en donde los muchachos conocerán la vida y las acciones de los actores de los bajos fondos sevillanos.

Para terminar, solo me resta hacer una valoración de las descripciones en general y del retrato en particular en las *Novelas cervantinas* que tomé como muestra para este estudio. Genette reconoce «dos *funciones diegéticas* de la descripción»; la retórica tradicional que le otorga un carácter decorativo: «una pausa y una recreación en el relato»; la otra función, la más importante en la novela moderna —explica Genette—,

es de orden a la vez explicativo y simbólico: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de mobiliario tienden, [a partir de] Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto. La descripción llega a ser aquí lo que no era en la época clásica: un elemento principal de la exposición...¹⁸

¹⁸ Genette, 2009, p. 142.

El análisis de las descripciones de personajes en *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo* nos permite afirmar que en estas novelas, además de que Cervantes infringe en ocasiones las convenciones retóricas tradicionales del retrato, tanto las descripciones de ambientes como los retratos van más allá de una mera función ornamental; son *de orden a la vez explicativo y simbólico* y se adelantan más de dos siglos al realismo balzaciano. No en balde se ha dicho que Miguel de Cervantes funda la novela moderna tanto con el *Quijote* como con sus *Novelas ejemplares*.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* [1613], Madrid, Castalia, 1992, t. 1, pp. 9-37.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, 3 tomos.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- GENETTE, Gérard, «Fronteras del relato», en María Stoopén (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Facultad de Filosofía y Letras / Dirección General de Asuntos de Personal Académico, UNAM, 2009 [1969], pp. 133-150.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La buenaventura de Preciosa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, pp. 741-768.
- MICHALSKI, André, «El retrato retórico en la obra cervantina», en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 39-46.
- STOOPEN, María, «Introducción. Cervantes transgresor», en *Cervantes transgresor*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010a, pp. 13-18.
- STOOPEN, María, «Dulcinea entre el simulacro y el espectro», en *Cervantes transgresor*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010b, pp. 139-151.
- STOOPEN, María, «“Una hermosísima cristiana vestida en hábito berberisco”. La ambigüedad del atuendo en *El amante liberal*», en *Cervantes transgresor*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010c, pp. 227-238.